

**Annales  
de  
Phénoménologie**

# **Annales de Phénoménologie**

*Directeur de la publication* : Marc RICHIR

*Secrétaire de Rédaction et commandes* :

France GRENIER-RICHIR

669 chemin des Bellonis

Les Bonsjeans par les Baux

F 84410 Bedoin (France)

e-mail : france.grenier-richir@wanadoo.fr

Comité de rédaction : Marc RICHIR (dir.), Pierre KERSZBERG, Patrice LORAUX, Guy VAN KERCKHOVEN

Revue éditée par l'Association pour la promotion de la Phénoménologie.

*Siège social et secrétariat* :

Gérard BORDÉ

14 rue Le Mattre

F-80000-Amiens (France)

ISSN : 1632-0808

ISBN : 978-2-916484-12-9

Prix de vente au numéro : 20 €

Abonnement pour deux numéros :

France et Union Européenne (frais d'envoi inclus) 40 €

Hors Union Européenne (frais d'envoi inclus) 45 €

**Annales  
de  
Phénoménologie**

**2015**

À PARAÎTRE :

Georgy CHERNAVIN, *L'incompréhensibilité de ce qui va de soi chez  
Husserl et Fink*

Sacha CARLSON, *Théâtralité et phénoménalité*

Eugen FINK, *Éléments pour une critique de Husserl* (1940)

Florian Forestier, *La continuité de soi et la discontinuité temporelle*

*Les manuscrits peuvent être envoyés au Secrétariat de Rédaction.  
La Revue n'en est pas responsable.*

SOMMAIRE

<i>Sur l'intermédiation</i> .....	7
RICARDO SÁNCHEZ ORTIZ DE URBINA	
<i>Le concept finkien d'Aufhebung</i> .....	37
STÉPHANE FINETTI	
<i>Phénoménalité pure et démultiplication de la concrescence</i> .....	57
PABLO POSADA	
<i>L'architectonique flexible de la phénoménologie</i> .....	97
GEORGY CHERNAVIN	
<i>Quatre essais sur l'origine transcendantale des phénomènes</i> .....	121
MARC RICHIR	
<i>De la cont(r)actibilité. Exercices d'agilité phénoménologique</i> .....	195
ROBERT ALEXANDER	
<i>Considérations sur l'inconscient phénoménologique</i> .....	205
ALEXANDER SCHNELL	
<i>« Constructions » spéculatives et « constructions » phénoménologiques dans l'espace de la psychothérapie</i> .....	221
JOËLLE MESNIL	
<i>Idéal et Verstiegtheit dans la psychose</i> .....	277
TETSUO SAWADA	
<i>De la connaissance philosophique</i> .....	297
FLORIAN FORESTIER	
<i>Pour une description phénoménologique des poèmes (II)</i> .....	317
JÜRGEN TRINKS	
<i>Notes sur poésie et philosophie</i> .....	331
SARA PAIN	

<i>Problèmes de la lyrique et autres essais</i> .....	337
ANTONIO MACHADO (Textes présentés par Fernando Comella et traduits par Fernando Comella et Pablo Posada)	
<i>Sur l'anthropologie de la musique</i> .....	355
HELMUTH PLESSNER (traduit et introduit par Patrick Lang)	

# Problèmes de la lyrique et autres essais

ANTONIO MACHADO

*Textes présentés par Fernando Comella  
et traduits par Fernando Comella et Pablo Posada*

*Antonio Machado (Séville, 1875 – Collioure, 1939) est bien connu dans le monde francophone comme l’auteur d’une œuvre poétique qui s’étend des Solitudes (1899) jusqu’aux dernières Poésies de la guerre (1937)<sup>1</sup>. Ses proses, en revanche, à commencer par Juan de Mairena (1936), y ont mené une existence plus confidentielle<sup>2</sup>. Et pourtant la prose – critique littéraire, sociale et politique, mais surtout réflexion poétique, morale et philosophique – revêt une importance majeure dans l’œuvre du poète sévillan, prenant le pas sur la production en vers tout au long des années 1930.*

*Cette œuvre en prose, essaimée d’abord dans de nombreux journaux et revues, cristallisera à partir des années 1920 dans plusieurs œuvres d’un genre hybride, où alternent compositions poétiques et essais fragmentaires en dialogue permanent : ce seront les Chansonniers apocryphes, inclus dans les éditions successives de ses poésies. Puis viendra, quelques mois à peine avant le début de la guerre, Juan de Mairena, son œuvre en prose la plus accomplie, un livre où s’entrecroisent la réflexion philosophique et la critique littéraire, les maximes et les boutades. À chaque fois, Machado n’écrira pas en son nom propre, mais aura recours à des hétéronymes : Juan de Mairena (1865-1909), professeur de rhétorique, et son maître, le philosophe Abel Martín (1840-1898), des hétéronymes dont le poète lui-même serait, à son tour, le disciple. Cela permettra à Machado de composer une œuvre à tonalités variables, procédant par décalages entre plusieurs voix qui se*

---

1. Œuvre recueillie dans le volume *Champs de Castille. Poésies de la guerre. Solitudes, Galeries et autres poèmes*, Paris, Gallimard, 1981.

2. Traduit en 1955 par Marguerite Léon chez Gallimard, *Juan de Mairena* est resté longtemps introuvable en France. Une nouvelle traduction, de Catherine Martin-Gevers, est apparue en 2006, aux Editions du Rocher, coll. Anatolia, traduction qui a entretemps été victime des aléas du marché éditorial. Il existe, en outre, chez Payot & Rivages, dans la collection Petite Bibliothèque Rivages Poche, une anthologie de proses de Machado, composée de textes de *Juan de Mairena* et du *Chansonnier apocryphe (De l’essentielle hétérogénéité de l’être*, traduit par Victor Martínez, 2003).

*citent, se commentent et se répondent, et entre lesquelles la contradiction n'est jamais exclue, même si une certaine unité ou continuité de fond vient sous-tendre tout l'ensemble. Il mettait ainsi en œuvre cette sentence de ses Nouvelles chansons : « Cherche ton complémentaire,/ qui marche toujours à tes flancs,/ qui est souvent ton contraire »<sup>3</sup>.*

*On y cherchera donc en vain une philosophie ou même une poétique systématiques. On y trouvera, par contre, nourrissant sa réflexion personnelle, le précipité de ses lectures philosophiques assidues : de Leibniz et de Kant, d'abord, mais aussi de Lipps, de Bergson<sup>4</sup> et de Husserl, pour ne citer que les principaux. José Ortega y Gasset, que le poète lit attentivement et avec qui il entretient un rapport étroit jusque la fin des années 1920, aura été une figure clé dans la réception faite par Machado de la tradition philosophique allemande.*

*Dans les pièces qui suivent on saura découvrir quelques-uns des problèmes qui, autour de la création poétique, ont hanté Machado pendant toute sa trajectoire. Ainsi, la place et la nature du sentiment dans la création poétique, le rapport du poète à son matériau, la parole, et le rapport entre poésie et temporalité y trouveront expression. Un motif, celui de l'autre dans la création poétique, s'esquissera au fil de ces pages, ne serait-ce qu'en filigrane : à commencer par l'hétéronymie qui caractérise ici l'instance narrative ou pensante, cet autre vient poindre aussi dans la réflexion sur le sentiment ou le langage, et se manifeste plus loin dans la critique de l'obsession faussement aristocratique pour la singularité qui, selon Machado, est un des vices propres du baroque espagnol.*

*Les textes que nous traduisons ici, inédits en langue française, sont issus du Chansonnier apocryphe de Juan de Mairena, paru dans l'édition de 1928 de sa Poésie complète, ainsi que du cahier, publié à titre posthume, intitulé Les complémentaires<sup>5</sup>. Ce cahier, dont la rédaction remonte à l'année 1912 et se poursuit jusqu'en 1925, est en quelque sorte le vivier de la prose de Machado : de nombreux textes ont trouvé leur expression définitive dans les pages des différents Chansonniers, et surtout dans Juan de Mairena.*

---

3. « Busca a tu complementario,/ que marcha siempre contigo,/ y suele ser tu contrario. », dans "Proverbios y Cantares", poèmes dédiés à José Ortega y Gasset, et inclus dans *Nuevas Canciones* : Antonio Machado, *Poesías Completas*, Madrid, ed. Espasa, col. Austral, 1975, p.284.

4. Dont Machado suivit les cours au Collège de France en 1911.

5. Paru en 1957 à Buenos Aires sous forme fragmentaire, à l'initiative de Guillermo de la Torre, le cahier fut par la suite publié en édition critique et facsimilaire par Domingo Ynduráin (1972). La version que nous avons utilisée comme base pour cette traduction, complète elle aussi, mais dont l'agencement des textes a été revu par l'éditeur, Manuel Alvar, est celle de la collection *Letras Hispánicas*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1987.



*D'autres, tout aussi riches pour aborder la poésie de Machado, ne nous sont parvenus que grâce à ses disciples qui, contrevenant à la volonté du poète, ont décidé de mettre au jour ce cahier que « nul n'a le droit de publier »<sup>6</sup> : de ce nombre font partie les « Problèmes de la lyrique » et « Le matériau ».*

---

6. *Los Complementarios, op. cit., p.75.*

PROBLÈMES DE LA LYRIQUE<sup>7</sup>

On ne dit pas grand-chose, même pas chose suffisante, quand on affirme qu'il suffit au poète de sentir profondément et d'exprimer clairement son sentiment.

Dès lors que l'on fait cette affirmation, on tient pour résolu, sans même les énoncer, maints problèmes. Le sentiment n'est pas une création du sujet individuel, une quelconque élaboration « cordiale » du moi avec des matériaux du monde extérieur. Il y a toujours en lui une collaboration du « tu », c'est-à-dire, d'autres sujets. Il est impossible qu'une telle formule se tienne : « mon cœur face au paysage produit le sentiment. Une fois produit, je le transmets, par le truchement du langage, à mon prochain ». C'est à peine si mon cœur, face au paysage, serait capable de sentir la terreur cosmique car même ce sentiment élémentaire nécessite, pour se produire, le concours de la terreur d'autres cœurs en détresse en plein milieu de la nature incomprise. Mon sentiment face au monde extérieur, que j'appelle ici paysage, ne saurait surgir sans une atmosphère cordiale. Mon sentiment n'est pas, somme toute, exclusivement mien, mais plutôt *nôtre*. Sans avoir à me quitter, je sens que, dans mon sentir, vibrent d'autres sentir, et que mon cœur chante toujours en chœur, même si la voix de mon cœur s'avère être, pour moi, la mieux timbrée. Qu'elle le soit aussi pour les autres, voilà le problème de l'expression lyrique. Un deuxième problème. Pour exprimer mon sentir j'ai le langage. Mais le langage est déjà bien *moins mien* que ne l'est mon sentiment ; et ce à commencer par le fait que j'ai dû l'acquérir, l'apprendre des autres. Avant d'*être nôtre*, car exclusivement *mien* il ne le sera jamais, il était d'*eux*, de ce monde qui n'est ni objectif ni subjectif, de ce troisième monde sur lequel la psychologie ne s'est pas encore suffisamment penchée, de ce monde qui est celui *des autres moi*<sup>8</sup>.

7. « Problemas de la lírica » dans A. Machado, *Los complementarios*, op. cit., p. 96-97.

8. À la suite de cet essai, au début de la page suivante, Machado inclut ces *Notes* qu'il nous semble opportun de citer ici :

1. Le Moi = ce dont je ne sais que ce qui suit : il est activité pure et jamais réflexive. Ce qui n'est jamais objet de connaissance. L'œil qui voit, et qui ne se voit jamais lui-même.

2. *Le monde nouménal*. Ce dont je ne sais rien non plus. Simple pré-supposé logique de choses qui doivent être en rapport les unes avec les autres, sans entretenir aucun rapport avec moi.

3. *Le monde objectif de la science*. Le monde des objets décolorés, déqualifiés, produit du travail de désobjectivation de la pensée. Monde de rapports quantitatifs. Il n'a d'objectif que la prétention de l'être.

4. *Le monde de ma représentation en tant qu'être vivant*. C'est le monde des qualités, le monde phénoménal à proprement parler, produit de la réaction du sujet conscient face au réel, ou réponse du réel butant sur le sujet conscient.

DIALOGUE ENTRE JUAN DE MAIRENA  
ET JORGE MENESES<sup>9</sup>

MAIRENA : — Quels sont vos présages, mon ami Meneses, quant à l'avenir de l'art lyrique ?

MENESES : — Bientôt, le poète ne pourra que rengainer sa lyre et se consacrer à autre chose.

— Vous le croyez ?

— Je parle bien du poète lyrique. Le sentiment individuel ou, pour mieux le dire, le pôle individuel du sentiment qui gît dans le cœur de tout homme, commence à ne plus susciter d'intérêt, et il en suscitera de moins en moins à l'avenir. L'art lyrique moderne, depuis le déclin romantique, et ce jusqu'à nos jours (les jours du symbolisme), est peut-être un luxe, quelque peu abusif, de l'homme Mancunien<sup>10</sup>, de l'individualisme bourgeois, fondé sur la propriété privée. Le poète vient exhiber son cœur avec cette même infatuation du bourgeois parvenu qui fait étalage de ses palais, ses voitures, ses chevaux et ses maîtresses. Le cœur du poète, si riche en sonorités, est presque une insulte portée à l'aphonie cordiale des masses, tenues en esclavage par le travail mécanique. La poésie lyrique est toujours engendrée dans la zone centrale de notre *psychè*, qui est celle du sentiment ; il n'y a pas d'art lyrique qui ne soit sentimental<sup>11</sup>. Mais le sentiment doit tenir autant de l'individuel que du général, car bien qu'il n'y ait pas de cœur en général, de cœur qui ressente pour tous — puisque chaque homme en porte un, le sien, et c'est avec lui qu'il res-

---

5. *Le monde de la représentation des autres sujets conscients*. Celui-ci, à vrai dire, apparaît englobé dans le monde de ma représentation ; mais on le reconnaît, à l'intérieur de ce dernier, par une vibration propre : ce sont des voix que je discerne de la mienne ainsi que du bruit que font les choses entre elles. Ces deux mondes, que nous avons tendance à unifier au sein d'une représentation homogène, l'enfant les discerne très bien, avant même l'acquisition du langage. Le visage qui se penche vers lui, souriant, ainsi que la voix de sa mère, sont pour lui tout autre chose que les objets qu'il prétend atteindre de la main.

1<sup>er</sup> août 1924

9. « Diálogo entre Juan de Mairena y Jorge Meneses », *Cancionero apócrifo*, dans A. Machado, *Poesías Completas*, op. cit., p. 355-359. Le poète Jorge Meneses est un hétéronyme de Juan de Mairena : « Mairena soutenait que ses *Chansons mécaniques* n'étaient pas vraiment les siennes, mais celles de la *Machine à chanter* de Jorge Meneses. C'est à dire que Mairena avait imaginé un poète qui avait, à son tour, inventé une machine, de laquelle provenaient les chansons qu'il se disposait à mettre sous presse », op. cit., p. 355.

10. Adjectif désignant les habitants de Manchester.

11. Il convient de ne pas rapprocher « sentimental » ici, comme « sentimentalité romantique » ou « crise sentimentale » un peu plus bas, d'un quelconque « sentimentalisme », moins encore d'une certaine « sensiblerie ». Il y va, dans ces expressions, de l'affectivité.

sent –, tout sentiment s'oriente vers des valeurs universelles, ou qui se veulent telles. Lorsque le sentiment raccourcit son rayon, qu'il ne transcende pas le moi isolé, borné, interdit à son prochain, il finit par s'appauvrir et, à terme, par chanter faux. Tel est le sentiment bourgeois, qui me semble être un échec ; telle est la fin de la sentimentalité romantique. En somme, il n'y a pas de véritable sentiment sans sympathie, le seul pathos n'exerçant aucune fonction cordiale, ni aucune fonction esthétique. Un cœur solitaire – quelqu'un l'a dit, peut-être La Palisse – n'est pas un cœur ; car personne ne ressent s'il n'est capable de ressentir avec un autre, des autres... et pour quoi pas avec tous ?

— Avec tous ! Attention, Meneses!

— Je vous comprends, oui. Vous, en bon bourgeois, vous avez la superstition de l'exclusif, qui est la plus plébéienne parmi les superstitions. Vous n'êtes qu'un snob.

— Merci.

— Vous pensez, vous, que ressentir avec tous c'est devenir multitude, masse anonyme. Et c'est justement l'inverse. Mais ne divaguons pas. Il y a une crise sentimentale qui affectera l'art lyrique, et dont les causes sont très complexes. Le poète prétend se chanter soi-même, car il ne trouve pas de sujets de communion cordiale, de véritable sentiment. Avec la ruine de l'idéologie romantique, c'est toute une sentimentalité qui, parallèlement, vient à s'écrouler. Il est fort improbable qu'une nouvelle génération continue de prêter l'oreille à nos chansons. Car ce qui vous arrive, dans le petit recoin de votre sentir, et qui commence à ne plus être communicable, finira par ne rien être du tout. Une nouvelle poésie suppose une nouvelle sentimentalité, et celle-ci, à son tour, de nouvelles valeurs. Un hymne patriotique nous touche à condition que la patrie nous soit chère ; autrement, cet hymne nous semblera vide, faux, trivial ou grossier. On commence à juger les romantiques insincères, déclamatoires, des hommes simulant des sentiments qu'ils n'éprouvaient peut-être point. Nous sommes en ceci injustes. Ce n'est pas eux qui ne ressentaient pas ; c'est plutôt nous, qui ne parvenons plus à ressentir avec eux. Je ne sais pas si vous arrivez à bien comprendre ceci, mon ami Mairena.

— Je le comprends bien. Mais vous, ne croyez-vous pas en la possibilité d'un art lyrique intellectuel ?

— Cela me semble aussi absurde qu'une géométrie affective ou une algèbre émotive. C'est là peut-être l'exploit des épigones du symbolisme français. Mallarmé portait déjà en lui le sombre professeur capable d'en faire l'essai. Mais c'est un chemin qui ne mène nulle part.

— Que faire alors, Meneses ?

— Attendre les nouvelles valeurs. Entretemps, comme un loisir, un simple jouet, je mets en marche mon orgue à manivelle poétique ou *machine*

à chanter. Mon modeste appareil ne prétend pas se substituer ni supplanter le poète (même s'il peut, avantageusement, remplacer le maître rhéteur), mais relever de façon objective l'état émotionnel, sentimental, d'un groupe humain, plus ou moins nombreux, comme un thermomètre relève la température ou un baromètre la pression atmosphérique.

— Quantitativement ?

— Pas du tout. Mon artifice n'enregistre pas en chiffres, ne traduit pas le lyrisme ambiant en langage quantitatif, mais nous fournit au contraire son expression objective, complètement désindividualisée, en un sonnet, un madrigal, une romance ou un rondeau que la machine compose et récite, à l'étonnement et l'enthousiasme de l'assistance. La chanson ainsi produite par la machine est reconnue par tous ceux qui l'écoutent comme une chanson qui leur est propre, même si aucun d'entre eux n'eût été, à vrai dire, capable de la composer. C'est la chanson du groupe humain face auquel la machine est mise en fonctionnement. Par exemple, dans une réunion d'ivrognes, épris de *cante hondo*, qui font la bringue entre hommes, à la façon andalouse, cette façon un peu sombre, la machine relève l'émotion dominante et la traduit en quatre vers essentiels, qui constituent son équivalent lyrique. Dans une assemblée politique, ou de militaires, ou d'usuriers, ou de professeurs, ou de *sportsmen*, elle produit une autre chanson, non moins essentielle. Ce qu'elle ne nous offre jamais c'est la chanson individuelle, même si l'individu en question est très nettement caractérisé, par exemple : *la chanson du bourreau*. Elle nous offre par contre, si on le souhaite, la chanson des passionnés de l'exécution capitale, etc.

— Et en quoi consiste alors le mécanisme de cet organe poétique ou machine à chanter ?

— C'est très compliqué, et je peinerai bien à vous l'expliquer sans un support graphique. En outre, cela est mon secret. Qu'il vous suffise, pour l'instant, d'en connaître la fonction.

— Et la manipulation ?

— La manipulation est plus simple que celle d'une machine à écrire. Cette sorte de piano-phonographe dispose d'un clavier divisé en trois secteurs : le positif, le négatif et l'hypothétique. Ses phonogrammes ne sont pas des lettres, mais des mots. L'assistance face à laquelle fonctionne la machine choisit, à la majorité des voix, le substantif qu'elle juge, au moment de l'expérience, le plus essentiel, par exemple : *homme*, et son corrélat logique, biologique, émotif, etc., par exemple : *femme*. Le verbe qui est toujours en fonction dans les trois zones de l'appareil, sauf dans le cas où le manipulateur déciderait de sa substitution, est le verbe objectivant, le verbe *être*, sous ses trois formes : *être*, *non être*, *pouvoir être*, c'est-à-dire le verbe dans ses formes positive ou ontologique, négative ou divine, et hypothétique ou

humaine. L'appareil contient donc déjà des éléments très essentiels pour un couplet : *il est homme, il n'est pas homme, il peut être homme, elle est femme*, etc. Logiquement, les mots rimés seront *homme* et *femme* ; ceux de la rime à proprement parler : *femme* [*mujer*] et (peut) *être* [*ser*]. Seul le substantif *homme* reste orphelin de rime sonore. Le manipulateur choisit le phonogramme avec la plus grande affinité logique, entre ceux que la consonance rapproche de *homme* [*hombre*], c'est-à-dire, *nom* [*nombre*]. Et avec ces ingrédients-là, le manipulateur tente un ou plusieurs couplets, en procédant par essais successifs, en collaboration avec son public. Il commence donc ainsi :

*On dit* (le sujet est le plus souvent impersonnel) *que l'homme n'est point homme.*  
 [*Dicen que el hombre no es hombre*]

Cette proposition essentiellement contradictoire est issue mécaniquement du passage du substantif *homme* de la première vers la deuxième zone de l'appareil. Mon artifice n'est pas, comme celui de Lulle, une machine à penser, mais à enregistrer des expériences vitales, des désirs, des sentiments, et leurs contradictions ne peuvent pas se résoudre logiquement, mais psychologiquement. C'est par cette voie-là que le manipulateur doit la résoudre, et avec ces seuls éléments dont il dispose encore : *nom* et *femme*. Et c'est ainsi que le substantif *nom* entre en lice. Le manipulateur se doit de le placer dans le rapport le plus essentiel avec *homme* et *femme*, qui peut être l'un des deux suivants : *le nom d'un homme* prononcé par *une femme*, ou *le nom d'une femme* prononcé par *un homme*. Nous tenons ainsi le schéma de deux couplets possibles pour exprimer un sentiment des plus élémentaires dans une conversation masculine : le sentiment de l'absence de la femme, qui nous fournit la raison psychologique expliquant la contradiction logique du vers inaugural. L'homme n'est pas homme (il l'est insuffisamment) pour un groupe humain qui définit la virilité en fonction du sexe, ou bien par le manque d'un nom de femme, celui de l'aimée, que chaque homme peut prononcer, ou bien par l'absence d'une femme dont les lèvres puissent faire résonner le nom de tout homme.

Pour abrégé, mettons que notre organe nous donne ce couplet :

<i>On dit que l'homme n'est point homme,</i>	[ <i>Dicen que el hombre no es hombre</i>
<i>tant qu'il n'entend pas son nom</i>	<i>mientras que no oye su nombre</i>
<i>des lèvres d'une femme.</i>	<i>de labios de una mujer.</i>
<i>Peut-être</i>	<i>Puede ser.]</i>

Ce *peut-être* n'est pas du simple remplissage, un rajout superflu ou une partie morte du couplet. Il se trouve dans la troisième zone du clavier, et le manipulateur aurait pu l'omettre. Mais il le fait résonner, sur la requête de l'assistance, qui retrouve en lui l'expression de son propre sentir, au bout

d'un moment de réflexion introspective. Une fois le couplet produit, il peut être chanté en chœur.

\*  
\* \*

Dans la préface de ses *Couplets mécaniques* Mairena fait l'éloge de l'artifice de Meneses. Selon lui, l'organe poétique est un moyen, parmi d'autres, de rationaliser l'art lyrique, sans glisser pour autant dans le baroque conceptuel. La sentence, réflexion ou aphorisme que ses couplets contiennent adhèrent nécessairement à une émotion humaine. Le poète, inventeur et manipulateur de l'artifice mécanique, est un chercheur et un collectionneur de sentiments élémentaires ; un *folkloriste*, à sa façon, et un créateur impassible de chansons populaires, sans jamais tomber dans le *pastiche* du populaire. Il se passe de son sentir propre, mais relève celui de son prochain et le reconnaît en lui-même comme un sentir humain (lorsqu'il le voit objectivé dans son appareil), comme une expression exacte de l'environnement cordial qui l'entoure. Son appareil ne versifie pas, ne pédantise pas, et peut même être fécond en surprises, enregistrer des phénomènes émotifs étranges. Certes sa valeur, comme celle de bien d'autres inventions mécaniques, est plus didactique et pédagogique qu'esthétique. La *machine à chanter*, en somme, peut divertir les masses et les initier dans l'expression de leur propre sentir, en l'attente des nouveaux poètes, des chanteurs d'une nouvelle sentimentalité.

LE MATÉRIAU<sup>12</sup>

1. La matière sur laquelle les arts travaillent, sans en exclure totalement la musique, mais tout en excluant la poésie, est une matière quelque part molle [*feble*], non façonnée par l'esprit : pierre, bronze, briques, substances colorantes, sons : nature brute : choses et faits dont les lois, que la science interroge, sont pour l'artiste en tant que tel parfaitement incompréhensibles.

Le matériau que le lyrique manie est le mot [*la palabra*]. Le mot n'est pas matière brute. Il est aisé de saisir la différence qui existe entre un tas de pierres et un groupe de vocables, entre un dictionnaire et une carrière. Néanmoins, le matériel du poète lui est donné : les mots, tout comme les matériaux, marbre ou bronze, sont donnés au sculpteur. Il est censé y voir, en premier lieu, ce qui n'a pas encore reçu de forme, ce qui peut être simple support<sup>13</sup> d'un monde idéal : matière, somme toute, non élaborée. Cela veut dire que, si le plasticien commence par vaincre la résistance de la matière inerte, le poète, lui, lutte contre des résistances d'un tout autre genre : celles qu'offrent les dits produits spirituels : les mots ; et qui constituent son matériel à lui. Les mots, à la différence des pierres, bois ou métaux, sont d'emblée et par eux-mêmes des significations humaines auxquelles le poète confère, nécessairement, une autre signification.

Voilà la part négative du problème du langage, et que l'on exposera de la sorte : le mot est valeur d'échange, conventionnelle, pièce de monnaie en cours ; le poète fait de celle-ci moyen d'expression, valeur unique de l'individuel ; il est obligé de transformer la pièce de monnaie en joyau.

2. Or l'orfèvre fera un joyau du métal de la pièce de monnaie : en la fondant, puis en y imprimant une nouvelle forme. En revanche, pour travailler son joyau, le poète, quant à lui, se doit de ne pas effacer la pièce de monnaie. Car son matériel de travail n'est pas ce qui, dans le mot, serait l'équivalent du métal dans la pièce de monnaie, à savoir, le son, mais ces significations de l'humain que le mot, devenant pièce de monnaie, prétend objectiver.

Une solution grossière de ce problème fut tentée à l'aide de l'interprétation littérale – littérale et, à vrai dire, calomnieuse – du précepte verlainien

de la musique avant tout chose,

---

12. « El material », dans A. Machado, *Los complementarios*, op. cit., p. 97-100.

13. « Substentáculo » : Machado y fait résonner « réceptacle » : cependant « substentacle » existe en espagnol.



faire des mots un simple ensemble de sons modulés pour le loisir de l'ouïe.  
[...] <sup>14</sup>

Voici, selon son aspect négatif, le problème du matériau lyrique, du langage. Le mot est valeur d'échange, produit social, instrument d'objectivité (de convention entre sujets). Le poète prétend en faire un objet unique, un moyen d'expression du psychique individuel, une valeur qualitative. Il existe, entre le mot utilisé par tous et le mot lyrique, la même différence qu'il existe entre une pièce de monnaie et un joyau du même métal. Le poète fait, de la pièce, joyau. Comment ? La réponse est difficile. L'orfèvre peut défaire la pièce, voire fondre le métal pour lui donner, par après, une nouvelle forme. Cette nouvelle forme ne doit certes pas être arbitraire ou capricieuse, mais elle n'en sera pas moins l'une parmi les formes multiples que peut recevoir, de par sa nature, le métal utilisé. Le poète, par contre, ne peut pas détruire la pièce pour y travailler ensuite son joyau. Son matériau de travail n'est pas l'élément sensible sur lequel s'appuie le langage (le son), mais ces sens de l'humain que le mot, comme tel, recèle. Le poète travaille avec des objectivations de l'esprit qu'il n'a pas le droit de détruire.

19 août 1924

---

14. Nous omettons ici deux paragraphes qui reprennent, presque au mot près, les paragraphes initiaux. Leur inclusion, indispensable dans l'édition critique et facsimilaire de Ynduráin (1972) et justifiable dans celle, complète, d'Alvar (1987), serait ici non seulement superflue, mais aussi rébarbative.

L'« ART POÉTIQUE » DE JUAN DE MAIRENA<sup>15</sup>

Juan de Mairena se veut le *poète du temps*. Il soutenait que la poésie est un art temporel – ce que beaucoup d'autres avaient dit avant lui – et que la temporalité propre à l'art lyrique ne pouvait être trouvée, dans son expression pleine, que dans ses propres vers. Cette présomption, quelque peu provinciale, est propre au néophyte qui débarque dans le monde des lettres, prêt à écrire en lieu et place de tous les autres – non pas pour tous – et, en dernier lieu, contre tous. Dans son *Art Poétique* ne manquent pas les paragraphes virulents, dans lesquels Mairena s'avance à décréter la bêtise de quiconque soutiendrait une thèse contraire à la sienne. Nous les omettons ici pour leur vulgarité, et nous reproduisons d'autres, plus modestes et avec plus de substance.

« Tous les arts – nous dit Juan de Mairena dans la première leçon de son *Art poétique* – aspirent à des produits permanents, en réalité, à des fruits intemporels. Ceux que l'on appelle arts du temps, comme la musique ou la poésie, n'y font pas exception. Le poète prétend, en effet, que son œuvre transcende les moments psychiques dans lesquels elle est produite. Mais n'oublions pas que, précisément, c'est le temps (le temps vital du poète avec sa propre vibration) que le poète prétend intemporaliser<sup>16</sup>, disons-le avec toute sa pompe : éterniser. Le poème dont l'accent temporel ne serait pas très marqué est plus proche de la logique que de la lyrique. »

« Tous les moyens dont le poète se sert : quantité, mesure, accentuation, pauses, rime, les images elles-mêmes, sont, du fait de leur énonciation en série, des éléments temporels. La temporalité nécessaire à doter une strophe d'une intention poétique marquée est à la portée de quiconque ; cela s'apprend dans les Précis les plus élémentaires. Cependant, il n'est que de rares poètes pour rendre une intense et profonde impression de temps. En Espagne, par exemple, on la retrouve chez don Jorge Manrique, dans le *Romancero*, chez Bécquer et, en de rares occasions, chez nos poètes du siècle d'or.

Voyons ce qu'il en est – dit Mairena – de cette strophe de don Jorge Manrique<sup>17</sup> :

15. « El Arte Poética de Juan de Mairena », *Cancionero apócrifo*, op. cit., p. 346-353.

16. « Intemporalizar » : néologisme introduit par Machado et n'existant pas non plus en espagnol.

17. *Stances sur la mort de son père*, Jorge Manrique, traduit du castillan par Guy Debord, Bazas, ed. Le temps qu'il fait, 1996.

Où sont passées les dames,  
 Leurs coiffes, leurs vêtements,  
 Leurs parfums ?  
 Où sont passées les flammes  
 Des feux qui brûlèrent tant  
 Les amants ?  
 Mais où sont leurs poésies,  
 Et les suaves musiques  
 Qu'ils jouèrent ?  
 Que reste-t-il de leurs danses,  
 Et des habits chamarrés  
 Qu'ils portèrent ?

Si l'on compare cette strophe du grand lyrique espagnol – ajoute Mairena – avec cette autre de notre baroque littéraire, dans laquelle on prétend exprimer une pensée analogue : la fugacité du temps et l'éphémère de la vie humaine, à savoir : le sonnet *Aux fleurs*, que Calderón met dans la bouche de son Prince Constant, il en ressort clairement la différence qui sépare l'art lyrique de la logique rimée.

Rappelons le sonnet de Calderón :

Celles qui furent pompe et joie,  
 Se réveillant à la clarté du matin,  
 Au soir seront vaine peine  
 Dormant dans les bras de la nuit froide.  
 Cette nuance qu'au ciel défie,  
 Iris rayé en or, neige et écarlate,  
 Sera châtiment de la vie humaine :  
 Voilà qu'on apprend au terme d'un jour.  
 Pour fleurir les roses se levèrent tôt,  
 Et pour vieillir elles fleurirent.  
 Berceau et sépulture trouvèrent-elles sur un bouton  
 Tels les hommes leurs fortunes virent :  
 Elles naquirent puis expirèrent en un jour  
 Qui, au fil des siècles, ne fut qu'heures.

Pour rejoindre cette finalité intemporalisatrice [*intemporalizante*] de l'art, force est de reconnaître que Calderón prend un chemin par trop plat : l'emploi d'éléments en eux-mêmes intemporels. Concepts et images conceptuelles – images pensées et non pas intuitionnées [*intuidas*] – se trouvent en dehors du temps psychique du poète, du flux de sa propre conscience. Au *panta rhei* d'Héraclite ne fait exception que la pensée logique. Concepts et images faisant fonction de concepts – substantifs accompagnés d'adjectifs

définissants [*definidores*], non pas qualifiants [*cualificadores*] – affichent, tout au moins, cette prétention : celle d’être aujourd’hui ce qu’elles étaient hier, et d’être demain ce qu’elles sont aujourd’hui. La *clarté du matin* vaut pour toutes les aurores ; la *nuit froide*, dans l’intention du poète, pour toute nuit. Parmi ces notions définies s’établissent des rapports logiques, ceux-ci n’étant pas moins intemporels que celles-là. Tout le charme du sonnet de Caderón – s’il en est un – repose sur sa correction syllogistique. La poésie, ici, ne chante pas, elle raisonne, elle discourt autour de quelques définitions. Elle est – comme tout ou presque tout notre baroque littéraire – scholastique à la traîne.

Dans la strophe de Manrique on retrouve un tout autre climat spirituel, même si, pour l’analyse sommaire que l’on a coutume de nommer critique littéraire, la différence passe inaperçue. Le poète ne commence pas par asseoir des notions à traduire en jugements analytiques servant à leur tour à construire des raisonnements. Le poète ne prétend rien savoir ; il s’enquiert de dames, coiffes, vêtements, odeurs, feux, amants... Et le où sont-ils passés ? [*¿qué se hicieron ?*], leur devenir, sous l’espèce de l’interrogation, individualise d’emblée ces notions génériques, les place dans le temps, dans un passé vivant, où le poète prétend à leur intuition et les remémore ou évoque comme des objets uniques. Il ne s’agit pas et ne peut s’agir de quiconque dames, et de coiffes, odeurs et vêtements quelconques, mais de ceux-là mêmes qui, estampés sur la plaque du temps, touchent – et ce toujours et encore ! – le cœur du poète. Et *ce chant-là* [*aquel trovar*], et *leurs danses* [*el danzar aquel*] – ceux-là [*aquellos*] et pas d’autres – où sont-ils (passés) ? [*¿qué se hicieron ?*], n’a de cesse de demander le poète, jusqu’à atteindre cette merveilleuse strophe : *et des habits chamarrés* [*y aquellas ropas chapadas*], aperçues dans les virevoltes [*giros*] d’une danse, ceux que portèrent les chevaliers de l’Aragon – ou qui que ce fût –, et qui, à présent et comme évadées d’un rêve, font irruption dans le souvenir, actualisant, voire presque matérialisant, le passé au gré d’une anecdote vestimentaire triviale. Une fois la strophe terminée, elle reste tout entière vibrant dans notre mémoire, telle une mélodie unique qui ne pourrait ni se répéter ni s’imiter car il aurait fallu, pour cela, l’avoir vécue. Tout, dans la strophe de don Jorge, tient à l’émotion du temps ; celle-ci n’est rien, ou presque rien, dans le sonnet de Calderón. La différence s’avère plus profonde que ce qui en ressort à première vue. Elle explique à elle seule pourquoi, chez don Jorge, l’art lyrique recèle toujours un avenir, alors que chez Calderón, notre grand baroque, elle n’est qu’un passé aboli et définitivement mort. »

Mairena s'étend après sur des considérations à propos du baroque littéraire espagnol. D'après Mairena – il sied de le souligner – le concept du baroque diffère beaucoup de celui que les romantiques allemands ont mis en l'usage, et qui – soit dit en passant – pourrait bien être faux, même si notre critique l'accepte, comme à son habitude, sans critique, parce qu'il vient de l'étranger.

Le baroque littéraire espagnol, selon Mairena, est caractérisé :

1° *Par une grande pauvreté en intuition.*

Dans quel sens ? Au sens de l'expérience externe ou contact direct avec le monde sensible ; au sens de l'expérience interne ou contact avec l'immédiat psychique – états uniques de conscience – ; au sens théorique du face à face [*enfrentamiento*] avec les idées, essences, lois et valeurs comme objets de vision mentale ; et dans le reste des acceptations du mot. « Les images du baroque expriment, déguisent ou décorent des concepts, mais ne contiennent pas d'intuitions ». « Avec elles – dit Mairena – on discourt ou l'on raisonne, quoique mécaniquement et superficiellement, mais en aucun cas ne saurait-on chanter. Car il est tout à fait possible de raisonner, en effet, au moyen de concepts sobrement [*escuetamente*] logiques, au moyen de concepts mathématiques – nombres et figures – ou bien au moyen d'images, sans que l'acte de raisonner, de discourir entre des termes définis, ne cesse pourtant de demeurer toujours le même : une fonction homogénéisatrice de l'entendement en quête d'égalités – réelles ou convenues –, éliminant, de ce pas, les différences. L'emploi d'images, plus ou moins scintillantes, ne pourra jamais troquer une fonction essentiellement logique en fonction esthétique et de sensibilité. Si l'art lyrique baroque, pleinement conséquent avec lui-même, arrivait jamais à sa réalisation parfaite, il nous fournirait une algèbre d'images, aisément comprise en un traité à la portée des savants, et qui aurait la même valeur esthétique que l'algèbre proprement dite, c'est-à-dire, une valeur esthétique nulle ».

2° *Par son culte de l'artifice et son dédain du naturel.*

« Dans les époques où l'art se trouve être vraiment créateur – nous dit Mairena –, il ne tourne jamais le dos à la nature, et par nature j'entends tout ce qui n'est pas encore de l'art, y compris le cœur même du poète. Car si l'artiste se doit de créer, et pas à la façon du dieu biblique, il lui faut une matière à informer et à transformer, qui ne peut être – bien entendu ! – l'art lui-même. Du fait qu'il existe, il est vrai, une forme d'apathie esthétique, qui prétend substituer l'art par la nature elle-même, on en déduit fort grossièrement, que l'artiste peut être créateur en se passant de cette dernière. Cette abeille qui butine dans le miel, et non pas dans les fleurs, est plus étrangère à toute acti-

vité créatrice que le modeste compilateur de documents réels, ou que ce miroir du réel qui prétend nous faire passer pour de l'art la réplique non nécessaire de tout ce qui ne l'est point ».

3° *Par son manque de temporalité.*

Dans ses analyses du vers baroque, Mairena signale la prépondérance du substantif et de l'adjectif qualificatif sur les formes temporelles du verbe, l'emploi de la rime à caractère plus ornemental que mélodique et l'oubli complet de sa valeur mnémonique.

« La rime – nous dit Mairena – est la rencontre, plus ou moins réitérée, d'un son avec le souvenir d'un autre. Sa monotonie est plus apparente que réelle car ce sont là des éléments hétérogènes, à savoir, sensation et souvenir, qui se conjuguent dans la rime ; par eux on est au-dedans et en dehors de nous-mêmes. La rime est un bon artifice, quoique pas le seul, pour placer le mot [*la palabra*] dans le temps. Or, quand la rime se complique avec des entrecroisements excessifs et s'écarte à tel point que sensation et souvenir n'arrivent plus à se conjuguer, elle devient alors artifice superflu. Et ceux qui suppriment la rime – cette invention tardive de la métrique –, la jugeant non nécessaire, oublient souvent que l'essentiel chez elle est cette fonction temporelle, et que son absence oblige à chercher quelque chose qui la remplace ; si la poésie chevauche depuis des siècles sur des assonances et consonances, ce n'est point par un caprice de l'inculture médiévale, mais parce que le sentiment du temps, que d'aucuns nomment improprement sensation du temps, ne contient d'autres éléments que ceux que la rime indique : sensation et souvenir. Mais dans le vers baroque la rime a, en effet, statut d'ornement. Sa tâche première de conjuguer sensation et souvenir pour ainsi créer l'émotion du temps n'en demeure qu'oubliée. C'est que le vers baroque, cultiste ou conceptiste, ne contient pas des éléments temporels, étant donné que concepts et images conceptuelles sont – c'est toujours Mairena qui s'exprime – essentiellement achrones [*ácronos*]. »

4° *Par son culte de la difficulté artificielle et son ignorance des difficultés réelles.*

La difficulté n'a pas, pour elle-même, de valeur esthétique, ni de valeur d'aucune autre sorte – nous dit Mairena –. On applaudit, à raison, le fait de s'y attaquer et de la vaincre, mais il est illicite de la créer de toutes pièces pour s'en vanter ensuite. Le propre du classique, en vérité, est de la vaincre, de l'éliminer ; le propre du baroque, de s'en pavaner. Pour la pensée baroque, essentiellement plébéienne, difficile vaut toujours précieux : un sonnet aura toujours plus de valeur qu'une chanson en rime assonante, et l'acte d'engendrer un enfant, moins que celui de briser un pavé à pleines dents.

5° *Par son culte de l'expression indirecte, périphrastique, comme si elle recelait en soi une valeur esthétique.*

Puisqu'il n'existe pas de commensurabilité parfaite entre sentir et parler, le poète a toujours eu recours aux formes indirectes d'expression ; qui, par-là, prétendent être celles qui expriment directement l'ineffable. C'est la manière la plus simple, la plus droite et immédiate de rendre l'intuïtionné [*lo intuïdo*] à chaque moment psychique, cela même que recherche le poète, tout le reste admettant des formes adéquates d'expression en langage conceptuel. Pour ce faire, il a toujours recours à des images singularisées, c'est-à-dire, à des images qui ne sauraient receler des concepts mais des intuïtions entre lesquelles il établit des rapports capables, par la suite, de créer de nouveaux concepts. Le poète baroque, qui, précisément, a vu le problème à l'envers, confond la métaphore essentiellement poétique avec l'euphémisme de l'obscur universitaire. L'*or* (aux cheveux) *blanc(s)* [*“el oro cano”*], le *pin carré*, la *flèche ailée*, l'*aspic métallique*, sont, en effet, de bien stupides manières de faire allusion à l'argent, à la table, à la flèche et au pistolet.

6° *Par son manque de grâce*

« La tension baroque – nous dit Mairena – avec sa véhémence froide, son outillage de force et de faux dynamisme, son art de tordre et de démesurer arbitraire – syntaxe hyperbatique et imagerie hyperbolique – dans son acharnement à dénaturer une langue vivante pour l'ajuster de façon barbare aux schémas plus compliqués d'une langue morte, dans sa boursofflure, son maniérisme et son artifice superflu, pourra, aux heures de l'épuisement ou de la perversion du goût, produire un effet qui, mal analysé, s'apparente à une émotion esthétique. Mais il est quelque chose à quoi le baroque ne peut que renoncer, car il ne peut même pas en contrefaire l'apparence : c'est la qualité de ce qui est gracieux, qui ne se produit que lorsque l'art, au faîte de sa maîtrise, parvient à l'oubli de soi, à se faire pardonner son écart nécessaire vis-à-vis de la nature ».

7° *Par son culte superstitieux de l'aristocratique.*

À propos de Góngora, Juan de Mairena affirme : « Tout ce qui, chez lui, relève du folklore tend à être, plutôt que populaire (ce que Lope avait, lui, saisi avec tant de finesse), picaresque et grossièreté. Cependant, ce qui chez Góngora est vraiment plébéien, c'est son propre gongorisme. Face à Lope, si entièrement espagnol en tant qu'homme de cour, Góngora ne sera jamais rien d'autre qu'un pauvre curé provincial ». Et, à vrai dire, « l'obsession pour la distinction et l'aristocratie n'a produit, dans l'art, que des niaiseries ». Le vulgaire dans l'art, c'est-à-dire le vulgaire dont l'artiste a coutume de parler,

est, sous un certain jour, une invention des pédants, ou mieux : une entité de fiction que le pédant fabrique à partir de sa propre substance. « Il n'est aucun esprit créateur – ajoute Mairena – qui, pendant ses moments vraiment créateurs, ait pu penser à autre chose qu'à l'homme, à l'homme essentiel qu'il voit en lui-même et qu'il suppose chez le voisin. Qu'il existe une masse inattentive, incompréhensive, ignorante, rustre, c'est ce que l'artiste n'a jamais ignoré. Mais de deux choses l'une : soit l'œuvre de l'artiste atteint et pénètre, à un degré ou à un autre, cette même masse barbare, qui cesse alors sur le champ de constituer le vulgaire pour devenir le public de l'art, soit il bute sur une imperméabilité totale, une totale indifférence. En tel cas, le vulgaire à proprement parler n'entretient plus aucun rapport avec l'œuvre d'art et ne peut plus être l'objet d'une obsession de la part de l'artiste. Mais le vulgaire du cultiste, du précieux, du pédant, est une masse de nigauds à laquelle on assigne une fonction positive : celle de rendre à l'artiste un tribut d'étonnement et d'admiration incompréhensive ».

En somme, Mairena ne suce pas son pouce dans son analyse du baroque littéraire espagnol. Plus loin, il ajoute – en prévision des objections faciles – qu'il n'ignore pas comment, à toute époque, qu'elle soit d'apogée ou de décadence, ascendante ou déclinante, ce que l'on produit est bien la seule chose qui peut être produite, et que même les perversions du goût les plus flagrantes, lorsqu'elles sont vraiment d'actualité, pourront compter sur de subtils avocats pour défendre ses extravagances les plus manifestes. Mais en réalité ces avocats ne défendent, au fond, ni ces perversions-là ni ces extravagances, mais bien cet esprit incapable de produire autre chose. C'est Quevedo qui a commis la plus grande ineptie à l'encontre du cultisme, lorsqu'il a publié les vers de Fray Luis de León. Fray Luis de León fut, encore, un poète, mais le sentiment mystique qui a atteint chez lui une admirable expression de quiétude, était déjà aussi loin de Góngora que de Quevedo, c'était précisément ce que ce dernier ne pouvait plus chanter, quelque chose de définitivement mort aux mains de l'esprit jésuitique dominant.